

University of Groningen

## Komplexe Tiefeninszenierungen

Hanich, Julian

*Published in:*  
 Filmstil

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Publication date:*  
 2016

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Hanich, J. (2016). Komplexe Tiefeninszenierungen: Über die verborgenen Dimensionen im Filmstil Roy Anderssons. In J. Bluck, D. Kammerer, T. Kaiser, & C. Wahl (Eds.), *Filmstil : Perspektivierungen eines Begriffs* (pp. 299-338). Edition text + kritik.

### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

Julian Hanich

## Komplexe Tiefeninszenierungen

### Über die verborgenen Dimensionen im Filmstil Roy Anderssons<sup>1</sup>

»To create a complex image is infinitely more difficult than telling the same thing using editing. But when one is successful the result is much richer. One saves time and, above all, achieves clarity – clarity of thought – which can sometimes be painfully intense for the viewer.«  
(Roy Andersson)<sup>2</sup>

#### Einführung

Macht sich klein, wer zugibt, auf den Schultern von Riesen stehend einen besseren Überblick zu haben? In diesem Aufsatz folge ich unverblümt dem Vorbild von André Bazin und David Bordwell und ihrer Auseinandersetzung mit tiefenscharfen Plansequenzen und Tiefeninszenierungen. Dabei habe ich drei Ziele im Auge.

Erstens untersuche ich *en détail* den Stil des schwedischen Regisseurs Roy Andersson. Der 1943 in Göteborg geborene Andersson ist vor allem bekannt für seine Filme *SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN / SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (2000), *DU LEVANDE / DAS JÜNGSTE GEWITTER* (2007) und *EN DUVA SATT PÅ EN GREN OCH FUNDERADE PÅ TILLVARON / EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH* (2014). Darin verzichtet er auf Nahaufnahmen und bevorzugt statische Plansequenzen mit ausgefeilten Bildkompositionen und Tiefeninszenierungen. Der »schwedische Meister

1 Der vorliegende Text ist eine überarbeitete und auf den neuesten Stand gebrachte Version eines Aufsatzes, der zuerst auf Englisch in der Zeitschrift *Movie. A Journal of Film Criticism* erschienen ist (Ausgabe 5, 2014). URL: [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/complex\\_staging\\_the\\_hidden\\_dimensions\\_of\\_roy\\_anderssons\\_aesthetics.pdf](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/complex_staging_the_hidden_dimensions_of_roy_anderssons_aesthetics.pdf) [letzter Zugriff am 25.8.2015]. Ich danke Guido Kirsten, Ari Purnama, Anders Marklund sowie den beiden anonymen Gutachtern der Zeitschrift *Movie* für hilfreiche Hinweise. Für die überarbeitete Version haben Julian Blunk, Tina Kaiser, Dietmar Kammerer und Chris Wahl sehr wichtige Anregungen geliefert.

2 Roy Andersson: The Complex Image. In: Maria Larsson / Anders Marklund (Hg.): *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press 2010, S. 274–278, hier S. 275.

der Schärfentiefe»<sup>3</sup> bedient sich dieses Stils, den er in einem listigen Akt der Eigenwerbung als »komplexes Bild« bezeichnet, mit erstaunlicher Beharrlichkeit: in seinen Werbefilmen, in seinen Kurzfilmen und – seit *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* – auch in seinen Langfilmen.

Zweitens möchte ich einen Beitrag zur Erforschung der Tiefeninszenierung liefern, eines weitgehend übersehenen Stilmittels, das – wie angedeutet – ein wichtiger Baustein in Anderssons Ästhetik ist. David Bordwell hat in seinen Büchern *On the History of Film Style* (1997), *Visual Style in Cinema* (2001) und *Figures Traced in Light* (2005) mehrfach auf die filmische Tiefeninszenierung aufmerksam gemacht. Er hält sie für ein Stilmittel, das im Medium Film zur besonderen Entfaltung kommen kann und unterscheidet sie kategorial von der Bühneninszenierung.<sup>4</sup> Jedoch gesteht auch Bordwell freimütig ein, seine Analysen von Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos und Hou Hsiao-Hsien erschöpften keineswegs die Vielfalt der Tiefeninszenierung.<sup>5</sup> Ein Blick auf die Filme Roy Anderssons könnte die Forschung zur Tiefeninszenierung fraglos bereichern, denn Andersson wiederholt nicht einfach nur die Inszenierungsstrategien seiner Vorgänger, sondern führt stilistische Innovationen ein und verknüpft diese mit inhaltlichen Zielen. Darüber hinaus haben auch Riesen nicht alles im Blick: Bordwell übersieht in seinen Analysen Aspekte, die der auf den Schultern des Riesen Stehende leichter erkennt. Da sich Bordwell vor allem darauf konzentriert, was *vor der Kamera* zu sehen ist, vernachlässigt er Tiefeninszenierungsstrategien, in denen die *Tonspur* und das *Off* die Wahrnehmung und die Imagination des Zuschauers gleichermaßen ansprechen. Auch wenn ich in diesem Aufsatz auf Anderssons Gebrauch des Tons nicht detailliert eingehen kann, möchte ich doch auf ein paar Punkte aufmerksam machen, die bei Bordwell zu wenig Beachtung finden. Im besten Fall verschränken sich dabei meine beiden erstgenannten Ziele: Anderssons Ästhetik dient meinem Beitrag zur Tiefeninszenierungsforschung – und meine Tiefeninszenierungsanalysen werfen ein Licht auf Andersson, den eigenwilligen Stilisten.

3 Roger Clarke: Reasons to Be Cheerful. In: *Sight & Sound* 4 (2008), S. 34–36.

4 Vgl. David Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press 1997; *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2001; *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Cambridge: Harvard University Press 2005, S. 60–63.

5 Bordwell schreibt: »Certainly we could learn from scrutinizing many other filmmakers, from the 1910s masters through Keaton, Dreyer, and Eisenstein and on to Chantal Akerman, Otavio Iosseliani, and Béla Tarr. I select my quartet because they both exemplify some typical norms and display some unusual exploitations of them.« Bordwell 2005, S. 9.

Aber warum überhaupt ein Stilmittel wie die Tiefeninszenierung untersuchen? André Bazin, mit dem Andersson erstaunlich viele ästhetische Vorlieben teilt, hat einmal geschrieben: Man verstehe »vielleicht besser, *was* der Film zu sagen versucht, wenn man weiß, *wie* er es sagt.«<sup>6</sup> Wenn Bazin mit der Annahme aus seinem Orson-Welles-Buch Recht hat, dass ein filmischer Stil eine Bedeutung schaffen und auf eine Metaphysik verweisen kann,<sup>7</sup> dann darf man getrost einen genauen Blick auf den Filmstil werfen und die Stilanalyse mit Behauptungen über die Bedeutung verknüpfen. Ein drittes Ziel meines Aufsatzes wird daher sein, eine Antwort auf die Frage zu geben, inwiefern aus der Verflechtung von Anderssons Stil mit dem Inhalt seiner Filme Bedeutung entsteht. Dabei wird sich zeigen, dass Anderssons Tiefeninszenierungen als Teil eines pessimistischen Blicks auf die Einsamkeit unserer modernen Lebenswelt zu sehen sind, in der uns Mitmenschen lediglich als apathische Beobachter begegnen. Gleichzeitig dienen die filmischen Inszenierungen seiner »komplexen Bilder« jedoch einem pädagogischen Ziel, das optimistische Hoffnungen birgt. Durch seinen Stil fordert Andersson seine Zuschauer nämlich heraus, *aufmerksame* Beobachter zu werden: Ganz im Gegensatz zu den Figuren seiner Filme sollen wir Zuschauer die Welt – und damit auch seine Filme – mit besonders wachsamen Augen betrachten.

Da vermutlich nicht jeder Leser mit dem erstaunlichen Auf und Ab in Anderssons Leben als Filmemacher vertraut sein dürfte, will ich den Rest dieser Einleitung dafür nutzen, seine Karriere und die kritische Aufnahme seiner Filme knapp zu umreißen. Seit 1970 hat Andersson fünf Spielfilme gedreht: zunächst den bewegenden und sehr erfolgreichen Coming-of-Age-Film *EN KÄRLEKSHISTORIA / EINE SCHWEDISCHE LIEBESGESCHICHTE* (1970) sowie den kritisch und kommerziell weitgehend erfolglosen *GILIAP* (1975). Nach einer 25-jährigen Unterbrechung gewann er im Jahr 2000 für *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* den Großen Preis der Jury in Cannes. Sieben Jahre später hatte der bei den Kritikern sehr erfolgreiche Film *DAS JÜNGSTE GEWITTER* ebenfalls in Cannes Premiere. Und schließlich gewann Andersson im September 2014 mit dem letzten Teil seiner »Trilogie über das Menschsein« *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* den Goldenen Löwen

6 André Bazin: Die Entwicklung der Filmsprache. In: *Was ist Film?* 2. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 90–109, hier S. 97 (Hervorhebung im Original). Andersson hat seine Nähe zu Bazins Ästhetik selbst betont: »I was not aware of [Bazin's] film theoretical writings until about fifteen years ago. When I read Bazin I understood that he reasoned in the same way as I did.« Andersson 2010, S. 274.

7 Vgl. André Bazin: *Orson Welles*. Wetzlar: Verlag Büchse der Pandora 1980 [frz. Orig. 1958], S. 133.

beim Filmfestival in Venedig. Nun ist es aber keineswegs so, dass Andersson in den 25 Jahren zwischen seinem zweiten und dritten Spielfilm das Filmmachen aufgegeben hätte. Neben einer Reihe beeindruckender Kurzfilme wie *NÅGONTING HAR HÄNT / SOMETHING HAPPENED* (1987) und *HÄRLIG ÄR JORDEN / WORLD OF GLORY* (1991) drehte er mehr als 400 Werbefilme. Die meisten von ihnen sind »one-shot commercials«, wie er sie selbst nennt, für Kunden wie Kodak, Volvo, Clearasil, Citroën, Air France, McDonald's und Schwedens Sozialdemokraten.<sup>8</sup>

Dabei gehört Andersson zu jener Sorte von Regisseuren, deren Einfallsreichtum die Kritiker zu überfordern scheint. Um seine Originalität in den Griff zu bekommen, suchen sie nach Vorbildern und ergehen sich in Vergleichen. So wurde er abwechselnd als »eine Art dystopischer Tati« (David Bordwell), als »nordischer Buñuel« (*Première*) oder als extreme Ausgabe Aki Kaurismäkis (Marc Saint-Cyr) bezeichnet. Auch Federico Fellini wird häufig als Einfluss angeführt, nicht zuletzt von Andersson selbst. Darüber hinaus gibt es Vergleiche mit den Malern René Magritte und Balthus, dem flämischen Altmeister Pieter Bruegel dem Älteren und dem amerikanischen Realisten Edward Hopper. Andersson selbst behauptet: »My most important source of inspiration is painting and its history, and photo history as well. I'm very fond of all periods in art history, though there are some periods that I appreciate more. For example, expressionism.«<sup>9</sup> Zu den Künstlern, die er namentlich als Inspirationsquelle genannt hat, gehören Otto Dix, Honoré Daumier und Ilya Repin.<sup>10</sup> Sein jüngster Film *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* bezieht

8 Eine Analyse von Anderssons zweitem Werbeclip für die sozialdemokratische Partei Schwedens aus dem Jahr 1988 findet sich in Jan Holmberg: *Kan vi bry oss om varanda? / Can We Bother About Each Other?* In: Tytti Soila (Hg.): *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower 2005, S. 190–200. Das Zitat über die »one-shot commercials« stammt aus einem Radiointerview. Vgl. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=PBjkWukLAGQ> [letzter Zugriff am 25.8.2015]. Allerdings kommen nicht alle Werbefilme Anderssons ohne Schnitt aus. Manchmal arbeitet er mit zeitlichen Ellipsen, um einen komischen Effekt dadurch zu erzielen, dass er ein Zuvor und Danach gegenüberstellt – zum Beispiel in seinem Werbeclip für die schwedische Post. URL: <http://youtu.be/6jg4VTW3y9Y?t=6m46s> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

9 Vgl. Ignatiy Vishnevetsky: *Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson* (2009). URL: <https://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-roy-andersson> [letzter Zugriff am 13.12.2014].

10 Repins Einfluss kann man am deutlichsten daran ablesen, wie Andersson Innenräume arrangiert. Zum Vergleich bieten sich Repin-Interieurs wie *Arrest of the Propagandist* (1880–1892), *They Did Not Expect Him / The Unexpected* (1884–1888) oder *They Did Not Expect Her* (1883) an. Siehe dazu die Farbreproduktionen in David Jackson: *The Russian Vision. The Art of Ilya Repin*. Schoten: BAI 2006, S. 145, 148/149 und 150. Interessanterweise hat Bordwell mehrfach auf Repin als ein Beispiel für die Tradition der Tiefeninszenierung in der Kunstgeschichte hingewiesen. Vgl. Bordwell 2001, S. 14–15, und die URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/02/06/the-eyes-mind/> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

sich zudem auf das berühmte Gemälde *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren.<sup>11</sup> Stilistisch lehnt er sich in dem Film aber auch an deutsche Künstler der Neuen Sachlichkeit aus den 1920er Jahren an: Hier nennt er namentlich die Maler Karl Hofer, Felix Nussbaum und Georg Scholz sowie den Fotografen August Sander.<sup>12</sup>

Angesichts der stilistischen Brillanz Andersssons erstaunt es, wie spärlich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Filmen bislang verlief. Sicher: In manchen Aufsätzen wird er mit Künstlern wie Bruegel oder dem peruanischen Dichter César Vallejo zusammengebracht.<sup>13</sup> Andere Forscher legen ihren Schwerpunkt auf den Surrealismus oder die religiösen Bezüge in Andersssons Filmen.<sup>14</sup> Doch eine tiefer gehende Untersuchung seines auffälligen Filmstils gibt es meines Wissens bisher nicht.<sup>15</sup>

### Der Visuelle Stil Roy Anderssons<sup>16</sup>

Wie aber lässt sich dieser Filmstil beschreiben, ein Stil, der neben dem eines anderen Anders(s)ons – Wes Anderson – sicherlich zu jenen mit dem größten Wiedererkennungseffekt im gegenwärtigen Weltkino gehört? Andersson ver-

11 In der englischsprachigen Originalfassung dieses Aufsatzes habe ich das Gemälde versehentlich Jan Bruegel dem Älteren zugeordnet.

12 Vgl. URL: <http://www.royandersson.com/pigeon/> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

13 Vgl. Christopher Mildren: Spectator Strategies, Satire and European Identity in the Cinema of Roy Andersson via the Paintings of Pieter Bruegel the Elder. In: *Studies in European Cinema* 2–3 (September 2013), S. 147–155; Ursula Lindqvist: Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo. In: *Scandinavian-Canadian Studies* 19 (2010), S. 200–229. Andersson hat Vallejo seinen Film *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* gewidmet.

14 Vgl. Michael Lommel: Die Erkaltung der Restwärme. Surreale Milleniumsbilder in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*. In: Michael Lommel, Isabel Maurer Quiepo, Volker Roloff (Hg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 223–238; Reinhold Zwick: The Apocalypse of Andersson. Biblical Echoes in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (1999). In: David Shepher (Hg.): *Images of the Word: Hollywood's Bible and Beyond*. Atlanta: Society of Biblical Literature 2008, S. 97–112; Kevin Cryderman: The Beatitudes of Everyday Life: the Jesus Archetype and the Paralysis of Historical Imagination in Roy Andersson's *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*. In: Kenneth R. Morefield (Hg.): *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema: Volume II*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2011, S. 195–211.

15 Da ich kein Schwedisch spreche, kann ich die Forschungslage in Schweden und anderen skandinavischen Ländern nicht einschätzen. Mein schwedischer Kollege Anders Marklund von der Universität Lund hat mir jedoch freundlicherweise eine Bibliografie mit skandinavischen Texten zusammengestellt, die auf Andersson Bezug nehmen. Diese Liste umfasst keine wissenschaftlichen Artikel, die sich näher mit Andersssons Filmstil beschäftigen. Eine Ausnahme bilden lediglich drei Bachelor- und Masterabschlussarbeiten, in denen ästhetische Fragen und der Begriff des »komplexen Bildes« eine Rolle spielen.

16 Aus Platzgründen und aufgrund mangelnder Tonexpertise konzentriere ich mich vorwiegend auf die visuellen Elemente von Andersssons Stil. Damit ist jedoch keineswegs ein

Julian Hanich



Roy Andersson: SONGS FROM THE SECOND FLOOR und DAS JÜNGSTE GEWITTER

richtet durchwegs auf Teleobjektive und arbeitet stattdessen mit Weitwinkelobjektiven (meist mit einer Brennweite von 16mm), die ihm Einstellungen von großer Schärfentiefe ermöglichen.<sup>17</sup> Häufig sind diese tiefenscharfen Ein-

Urteil über die vermeintlich mangelnde Bedeutung der drei Tonelemente Dialog, Musik und Geräusche in Anderssons Filmen getroffen.

<sup>17</sup> EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG ist der erste Film, den Andersson digital gedreht hat. Mit Blick auf seine tiefenscharfen Kompositionen erkennt Andersson einen Vorteil des



stellungen so arrangiert, dass sie in Dreiecksform auf den Fluchtpunkt zulau-  
fen; nicht selten bevorzugt Andersson aber auch Bildkompositionen mit  
Zweipunktperspektive, durch die im Bild eine Art Raute entsteht (siehe die  
Abbildungen auf der vorherigen Seite). In Anlehnung an den Kunsthistoriker  
Heinrich Wölfflin bezeichnet Bordwell diese Art von Einstellung als »reces-  
sive composition«: Die Figuren und der architektonische Raum laufen *diago-  
nal* auf den Hintergrund zu.<sup>18</sup>

Um die Schärfentiefe durch verschiedene Bildebenen zu akzentuieren,  
setzt Andersson zusätzlich auf Rahmungen innerhalb des Bildes wie Tür-  
und Fensterrahmen. Bordwell spricht in diesem Zusammenhang auch von  
»aperture framing« (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite).<sup>19</sup> Seit DAS  
JÜNGSTE GEWITTER finden sich jedoch auch Tendenzen, die Aufmerksam-  
keitszentren nicht nur in die Tiefe, sondern zugleich *horizontal* zu arrangieren.  
Für die Zuschauer bedeutet das, von einem Bildelement zum anderen zu  
»schwenken«, der Komposition also mit den Augen von links nach rechts zu  
folgen oder gar den Kopf bewegen zu müssen. Wiederum Wölfflin folgend  
nennt Bordwell diese Art der Bildkomposition »planimetrisch«: »The camera  
stands perpendicular to a rear surface, usually a wall. The characters are  
strung across the frame like clothes on a line. Sometimes they're facing us, so  
the image looks like people in a police lineup. Sometimes the figures are in  
profile, usually for the sake of conversation, but just as often they talk while  
facing front,« so Bordwell.<sup>20</sup> Dieser planimetrische Stil – wie man ihn bei-  
spielsweise aus Wes Andersons MOONRISE KINGDOM (2012) oder Takeshi  
Kitanos SONATINE (1993) kennt – beinhaltet eine rechteckige Anordnung mit  
flachem Hintergrund. Die Figuren sind dabei gerade nicht entlang sich ver-  
jüngender Diagonalen angeordnet. Anderssons horizontale Kompositionen  
stellen jedoch keine prototypischen Beispiele für den planimetrischen Stil dar.  
Vielleicht sollte man in seinem Fall eher von *planimetrischen Schichtungen* spre-  
chen. Das würde der Tatsache Rechnung tragen, dass Andersson selbst in  
seinen horizontal arrangierten Bildern immer noch in die Tiefe inszeniert.

digitalen Materials gegenüber dem analogen: »Früher war ich besorgter um die Schärfe  
im Hintergrund. Ich bin ein Fan von Tiefenschärfe und von Tiefe, und mit einer Digital-  
kamera ist es möglich, in der gesamten Einstellung Schärfe zu haben, was ich erstaunlich  
finde.« Zitiert aus dem offiziellen Presseheft des deutschen Verleihs Neue Visionen, das  
heruntergeladen werden kann unter der URL: [www.neuevisionen.de/download/Eine-  
TaubeSitzt-Presseheft.pdf](http://www.neuevisionen.de/download/Eine-TaubeSitzt-Presseheft.pdf) [letzter Zugriff am 25.8.2015].

18 Bordwell 2005, S. 166–167.

19 Ebd., 2005, S. 160–161.

20 URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/> [letzter  
Zugriff am 25.8.2015].



Julian Hanich



Roy Andersson:  
EINE TAUBE SITZT AUF  
EINEM ZWEIG und  
DAS JÜNGSTE GEWITTER



Darüber hinaus gehört zu den Merkmalen von Anderssons Bildkompositionen, dass sie oft sehr frontal angeordnet sind: Er konfrontiert uns gerne mit Figuren, die direkt in die Kamera *blicken* und dabei den Zuschauer zu fixieren scheinen. Gelegentlich gibt es sogar Figuren, die in die Kamera *sprechen* (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite): in *DAS JÜNGSTE GEWITTER* beispielsweise einen im Stau stecken gebliebenen Bauarbeiter und eine verliebte junge Frau in einer Bar, die Träume aus der vorangegangenen Nacht erzählen; und in *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* einen ehemaligen Fährkapitän in einem Friseurladen, einen vom Regen durchweichten



Roy Andersson: SONGS FROM THE SECOND FLOOR und DAS JÜNGSTE GEWITTER

Offizier in einer Bar und einen Käsehändler, der vor seinem Geschäft Zigarre raucht. Bei diesen *frontalen* Inszenierungen handelt es sich um typische Beispiele dessen, was der Kunsthistoriker und Fotografiekritiker Michael Fried als *Theatralität* bezeichnen würde.<sup>21</sup> Gelegentlich bevorzugt Andersson auch

<sup>21</sup> Zu den Begriffen »theatricality« und »absorption« vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: Chicago University Press

Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

»anti-theatralische« Inszenierungen, in denen die vom Zuschauer abgewendeten und in eine Handlung vertieften Figuren von hinten gefilmt sind (siehe oben).<sup>22</sup> Bei diesen *rückseitigen* Inszenierungen handelt es sich um Bei-

1980. Zur direkten Kamera-Adressierung im Film siehe zuletzt Tom Brown: *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2012.

22 Zu diesem Motiv vgl. auch Guido Kirsten: Zur Rückenfigur im Spielfilm. In: *Montage AV* 2 (2011), S. 103–124.

spiele für die Fried'sche Kategorie der *Absorption*. In diesem Fall scheint die Kamera – und mithin der Betrachter – von den Figuren unbemerkt zu bleiben. Diese Norm des kommerziellen Kinos findet sich jedoch deutlich seltener in Anderssons Werk.

Interessanterweise bedient sich Andersson gelegentlich auch einer Mischform, in der sich die rückseitige Inszenierung in eine frontale Inszenierung verkehrt. Anfänglich von hinten gefilmte Figuren scheinen sich irgendwann bewusst zu werden, dass sie von *irgendjemandem* – oder von *irgendetwas*, wie der Kamera – beobachtet werden. Sie drehen sich daraufhin um und blicken frontal in die Kamera. Man denke nur an die erste Szene aus *DAS JÜNGSTE GEWITTER*. Darin sieht man einen Mann, der auf einer Couch schläft. Als ein Zug vor dem Fenster vorbeirattert, schreckt er aus dem Schlaf hoch, schaut aus dem Fenster und sieht dann in die Kamera (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). Oder nehmen wir den erschütternden Anfang aus dem Kurzfilm *WORLD OF GLORY*, einer Szene voller Anspielungen auf die Holocaust-Deportationen: Hier dreht sich die am nächsten stehende Figur um und blickt über die Schulter in Richtung Kamera (ähnlich wie sechs Jahre später der von Arno Frisch gespielte Verbrecher in Michael Hanekes *FUNNY GAMES* [1997]).

Des Weiteren zeichnen sich Anderssons Filme durch ein weitgehendes Fehlen von Bewegung aus. Das gilt zunächst einmal für die *Mise-en-scène*: Wenn sich die Figuren überhaupt bewegen, tun sie das nur sehr langsam. Dadurch wird jegliche Form von Körperbewegung – das Zur-Seite-Neigen, Sich-Umdrehen oder Kopf-Bewegen – besonders auffällig. Auch die Kamera bleibt beinahe komplett statisch. Tatsächlich sind Anderssons zahllose Studiobauten – er vermeidet Außenaufnahmen so weit es geht – derart minutiös gefertigt, dass ihr Konstruktcharakter selbst von geringen Kamerabewegungen entblößt zu werden droht. In *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* gibt es lediglich zwei Rückwärtsfahrten, eine davon aus einem Auto heraus. In *DAS JÜNGSTE GEWITTER* durchbricht Andersson seinen Tableaustil etwas häufiger mit langsamen Vorwärts- und Rückwärtsfahrten, die gelegentlich mit minimalen Schwenks verbunden sind. Mit *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* beschränkt er sich wieder radikal: Die einzige Kamerabewegung (ein leichter Schwenk nach rechts) findet sich in jener ausgefeilten surrealen Plansequenz von zehn Minuten und 40 Sekunden Länge, die König Karl XII. vor seinem Feldzug gegen die Russen beim Haltmachen in einer modernen schwedischen Bar zeigt. Doch diese Bewegungen sind lediglich minimale Zugeständnisse: Andersson betont, seine Kamera nur dann zu bewegen, wenn er das Gewünschte nicht mit statischen Einstellungen ausdrücken kann: »When you have tried to get all values out of [the static scene], then you can maybe

Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

start to move.«<sup>23</sup> Eine langsame Kamerabewegung ist dabei wiederum einem Schnitt vorzuziehen.

Folglich gehört der Verzicht auf analytische oder synthetische Montageformen ebenfalls zu den Kennzeichen von Anderssons Stil (Roger Clarke

23 Vgl. den Audiokommentar auf der DVD von YOU, THE LIVING.



behauptet, in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* fänden sich lediglich 45 Schnitte; Andersson selbst sagt, *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* setze sich aus 39 Einstellungen zusammen).<sup>24</sup> Der Großteil von Anderssons Sequenzen besteht aus einer einzigen Einstellung. Nur selten gibt es Sequenzen, in denen zwei Einstellungen durch einen Schnitt verbunden sind. Zu den wenigen Ausnahmen gehört eine Sequenz aus *DAS JÜNGSTE GEWITTER*, in der eine Grundschullehrerin einen Nervenzusammenbruch erleidet, und man sie sowohl vor ihren Schülern als auch im Gang vor dem Klassenzimmer weinen sieht (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). Das Fehlen von Figuren- und Kamerabewegungen sowie die auffällige Länge der Einstellungen machen Anderssons Filme zu einem Paradebeispiel für das, was Kritiker als *slow cinema* oder *contemporary contemplative cinema* bezeichnet haben.<sup>25</sup>

Zu guter Letzt verzichtet Andersson auch noch auf Nahaufnahmen (zumindest in seinen Filmen seit den 1980er Jahren). Andersson zufolge sind Nahaufnahmen unzureichend für die Beschreibung der mentalen Zustände seiner Figuren und ihrer Beziehung zur Welt: »The wide shot defines the human being more than the close-up because, for example, the room where the person is tells about his tastes, his life.«<sup>26</sup> Die Art und Weise zu vermitteln, wie sich eine Person im Raum positioniert, ist Andersson so wichtig, dass er dafür den Schnitt als ästhetisches Mittel ausschließt: »This important component should [...] – preferably – not be cut to pieces with the result that the relationship between a person and the room and its contents is rendered unclear or unintelligible.«<sup>27</sup> Stattdessen vertraut Andersson auf akribisch arrangierte Plansequenzen, die er in seinem Buch *Vår tids rädsla för allvar* (1995) als »das komplexe Bild« bezeichnet – ein Begriff, den ich im folgenden Abschnitt genauer erläutern werde.<sup>28</sup>

24 Clarke 2008, o.S. Das Andersson-Zitat findet sich auf der Webseite von *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG*, vgl. URL: <http://www.einetaube.de/> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

25 In Harry Tuttle's »contemporary contemplative cinema auteurs directory« wird Andersson neben üblichen Verdächtigen wie Béla Tarr, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Lav Diaz oder Aleksandr Sokurov angeführt. Vgl. URL: <http://unspokencinema.blogspot.nl/p/blog-page.html> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

26 Vgl. Vishnevetsky 2009.

27 Andersson 2010, S. 275.

28 Roy Andersson: *Vår tids rädsla för allvar*. Revised Edition. Stockholm: Studio 24 Distribution / Filmkonst 2009 [1995]. Eine kurze Analyse der sozialen und politischen Konsequenzen von Anderssons Stil findet sich in: Dagmar Brunow: The Language of the Complex Image: Roy Andersson's Political Aesthetics. In: *Journal of Scandinavian Cinema* 1 (2010), S. 83–86.

Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

### Das komplexe Bild: Entstehen, Verstehen, Fortbestehen

Was genau meint Andersson, wenn er von »komplexen Bildern« spricht, jenen typischen, in die Tiefe inszenierten Plansequenzen mit hoher Schärfentiefe? Andersson zufolge sind Bilder dann komplex, wenn sie (a) künstlerisch schwer herzustellen sind, (b) eine höhere Herausforderung an das



Zuschauerverständnis darstellen und (c) einen stärkeren und länger anhaltenden Effekt auf den Betrachter haben. Man könnte daher von einer dreifachen Komplexität des Entstehens, Verstehens und Fortbestehens sprechen.

1. Die Komplexität des *Entstehens*. Im Zitat, das ich diesem Aufsatz vorangestellt habe, behauptet Andersson: Eine Szene, die auf einem komplexen Bild basiere, sei unendlich viel schwerer zu drehen, als eine Szene, die mit Schnitten operiere. Das ist allenfalls eine leichte Übertreibung, wenn man bedenkt, dass Andersson manchmal mehrere Monate an einer einzigen Einstellung arbeitet. Und die Behauptung klingt noch weniger übertrieben, wenn man sich das enorme künstlerische Geschick vor Augen führt, das dieser Stil dem Filmemacher in Fragen der visuellen Komposition und der Schauspielerinszenierung abverlangt (wie ich hoffentlich in meiner Analyse weiter unten zu zeigen vermag). Für Andersson stellt das komplexe Bild auch deshalb eine überlegene Bildform dar, weil es eine ästhetisch zu bevorzugende Konzentration auf wenige stilistische Mittel mit sich bringt: »I can find no reason to communicate something in several images if it can be done in one.«<sup>29</sup> schreibt er. Mit Hinweis auf Bazin betont Andersson, dass es für ihn keinen Grund zu schneiden gebe: Die Elemente des Bildes würden innerhalb einer Einstellung aufeinandertreffen und dabei Bedeutung auch ohne Montage schaffen.

2. Die zweite Form der Komplexität – die Komplexität des *Verstehens* – hat damit zu tun, dass Anderssons langen und in die Tiefe inszenierten Einstellungen mit großer Schärfentiefe die Wahlmöglichkeiten des Betrachters erhöhen: Der Zuschauer kann selbst entscheiden, was er betrachten und was er ignorieren möchte. Gleichzeitig bedeutet es jedoch auch, dass die komplexen Bilder anspruchsvoller werden, da der Zuschauer die Einstellungen selbst analysieren muss und nicht auf Interpretationen vertrauen kann, wie sie die klassische analytische Montage nahelegt.<sup>30</sup> Andersson schreibt: »the artist allows the viewer to decide for himself what is important in the image. Bazin maintained, and I fully share this view, that this stimulates the viewer's emotions and intellect much more effectively.«<sup>31</sup> Seine Filme ermuntern daher

29 Andersson 2010, S. 275.

30 Vgl. ebd. Es bleibt allerdings vage, was Andersson mit seiner Aussage über die größere »Klarheit des Gedankens« (*clarity of thought*) meint (siehe das Zitat, das diesem Aufsatz vorangestellt ist). Denn was Andersson im Folgenden über die Aktivität des Zuschauers und die Notwendigkeit des Mehrfachbetrachtens sagt, scheint einer Klarheit des Gedankens zu widersprechen, zumindest wenn man diese als das Gegenteil von Mehrdeutigkeit versteht.

31 Ebd. Genau genommen äußert sich Bazin nicht über die Emotionen des Zuschauers, sondern lediglich über dessen »aktiveres Mitdenken«. Vgl. Bazin 2009, S. 103.

Julian Hanich

zur mehrfachen Betrachtung – was im Übrigen ein erklärtes Ziel Anderssons ist. Das Bild soll Inhalt und Aussage nicht einfach ausstellen, sondern ein mehrfaches Sehen sowohl einfordern als auch belohnen: »you can also overdo things and make it very clear and obvious, so you can immediately see what's happening. Sometimes, I think, it's better that you not *really* capture it, but next time you will see it,«<sup>32</sup> so Andersson. Der schwedische Regisseur glaubt, sogar die statischen Bilder der Malerei und der Fotografie könnten so vollgepackt mit Informationen sein, dass sie ihr Publikum zum Wiederbetrachten drängen: »That's also why I prefer to have the camera [...] fixed: because there are still many things to pick up from a very simple framing with fixed camera – like in painting.«<sup>33</sup>

3. Das bringt uns zur dritten Form der Komplexität, die man aus Anderssons Text über das komplexe Bild herauslesen kann: die Komplexität des *Fortbestehens* ihrer Wirkung. Da seine Szenen »always provoking« seien und dabei oft eine Wirkung beim Zuschauer hinterließen, die als »painfully intense« beschrieben werden kann, seien sie nur schwer abzuschütteln: »it is exactly this complexity that modern people seem to be afraid of: the experience lingers, one cannot leave it behind.«<sup>34</sup> Es versteht sich von selbst, dass es Andersson auf genau diese psychologischen Effekte abgesehen hat.

Auch wenn alle drei Typen der Komplexität eine vertiefte Diskussion verdienen, werde ich mich hier nur auf den zweiten Typus beschränken. Genauer gesagt werde ich zu zeigen versuchen, wie eine stilistische Analyse von Anderssons Tiefeninszenierungsstrategien seinen Behauptungen über die erhöhten Ansprüche an das Verständnis des komplexen Bildes Gewicht verleihen kann.

### Anderssons komplexe Tiefeninszenierungen

Betrachten wir daher seine tiefenscharfen Tiefeninszenierungsstrategien etwas genauer. Wie wir bereits gesehen haben, arrangiert Andersson die Aufmerksamkeitszentren in die Tiefe des Raumes hinein. Aufgrund der hohen Schärfentiefe ist es für ihn dabei nicht notwendig, auf Schärfenverla-

32 Audiokommentar auf der DVD von *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*.

33 Ebd. Angesichts von Anderssons Vorliebe für Malerei könnte man allerdings die Frage aufwerfen, als welchen Typus von Regisseur Bazin ihn bezeichnet hätte: als einen Regisseur, der an die *Bilder*, oder als einen, der an die *Realität* glaubt? In Anderssons Fall gäbe es sicher Argumente für beide Kategorien. Vgl. Bazin 2009, S. 91 ff.

34 Andersson 2010, S. 277.

## Komplexe Tiefeninszenierungen



Roy Andersson: SONGS FROM THE SECOND FLOOR

gerungen zurückzugreifen. Für den Zuschauer hat dies zur Folge, dass er gleichsam *mental* »schärfenverlagern« muss, wenn er seine Aufmerksamkeit von einer Ebene des Bildes zur nächsten verschiebt. Bazin betont, eine Ästhetik der langen, tiefenscharfen Einstellungen setze für den Zuschauer »ein aktiveres Mitdenken voraus, fordert sogar einen aktiven Beitrag des Zuschauers zur Mise-en-scène. Während er bei der analytischen Montage sich nur der Führung überlassen muss und seine eigene Aufmerksamkeit in der des Regisseurs aufgeht, der für ihn auswählt, was er sehen soll, ist hier ein Minimum an persönlicher Auswahl erforderlich.«<sup>35</sup>

Andersson verkompliziert seine Einstellungen häufig dadurch, dass er nach und nach immer mehr Ebenen des Bildes im Vorder-, Mittel- und Hintergrund ins Spiel bringt. Da wir uns als Zuschauer folglich nie sicher sein können, welche Teile des Bildes unsere Aufmerksamkeit beanspruchen sollen, müssen wir den Einstellungen mit besonderer Wachsamkeit begegnen. Ein gutes Beispiel für diese Tiefeninszenierungsstrategie findet sich in einer Szene aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*. Darin trifft ein Ladenbesitzer in den niedergebrannten Überbleibseln seines Geschäfts auf zwei Versicherungsangestellte (siehe die Abbildungen oben). Am Anfang der Einstellung liegt das Aufmerksamkeitszentrum im Vordergrund, wo sich die drei Männer im Gespräch befinden, während im Hintergrund lediglich der all-

35 Bazin 2009, S. 103.

Julian Hanich

tägliche Straßenverkehr vorübergleitet. Doch dann schieben sich im Hintergrund Passanten auf dem Bürgersteig ins Bild, die links in das Off blicken. Damit ziehen sie nicht nur unsere Aufmerksamkeit auf sich, sondern werfen auch die Frage auf, was es dort im Off zu sehen gibt. Etwas später betritt ein vierter Mann – der Sohn des Ladenbesitzers – das Geschäft durch das zerbrochene Schaufenster und aktiviert somit den Mittelgrund als Aufmerksamkeitszentrum. Und schließlich sehen wir auf der Straße eine seltsame Prozession auf Knien robbender Manager vorbeiziehen, die sich peitschen, als wären sie mittelalterliche Mönche. Nun sind natürlich nicht alle Bildebenen immer gleichzeitig aktiviert, häufig streiten jedoch zumindest zwei Ebe-



Roy Andersson:  
SONGS FROM THE SECOND  
FLOOR

nen um unsere Aufmerksamkeit. Um keine wichtigen Details zu übersehen, sollten wir daher immer alle Bildebenen im Auge behalten.

Ein ähnliches Argument ließe sich für eine Taxiszene aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* machen, die ebenfalls hohe Ansprüche an die Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers stellt (siehe die Abbildungen auf der vorherigen Seite). Darin sehen wir frontal in den Innenraum eines sich langsam durch den verstopften Straßenverkehr arbeitenden Taxis. Durch die Fenster des Fahrzeugs geraten nach und nach immer mehr Details aus der Umgebung in den Blick. Obwohl nur schwer zu erkennen, ist der Außenraum beinahe so wichtig wie das Geschehen im Inneren des Taxis. Je weiter sich das Taxi fortbewegt, desto mehr Personen kommen außerhalb des Autos ins Bild. Diese Personen scheinen irgendetwas im Off zu verfolgen. Folglich müssen wir ständig unsere Aufmerksamkeit verlagern: vom Innenraum des Wagens, wo sich ein Soldat mit dem Taxifahrer unterhält, zur Umgebung des Taxis, wo sich etwas Eigenartiges zuzutragen scheint. Doch irgendwann wird unsere Wachsamkeit schlagartig belohnt: Wer genau hinsieht, bekommt durch die Fahrzeugscheiben hindurch genau jene Gruppe von Flagellanten-Managern auf der Straße zu sehen, die schon in der oben diskutierten Szene eine Rolle gespielt hat. Andersson verkompliziert diese Szene dabei durch einen Trick: Aus unerfindlichen Gründen bemerken die beiden Männer im Wagen nämlich das Geschehen außerhalb überhaupt nicht, weshalb uns der Blick der beiden keinen Hinweis auf die Flagellanten gibt. Wir müssen sie selbst entdecken.

In beiden Fällen verlangen Schärfentiefe und Tiefeninszenierung einen wachsamem Betrachter, der die verschiedenen Ebenen des Bildes im Blick behält. Doch wie verhält es sich mit dem folgenden Beispiel aus *DAS JÜNGSTE GEWITTER*, in dem ein Mann auf seinem Balkon steht und die kuriosen Begebenheiten im Gebäude gegenüber beobachtet? (Siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). Auf den ersten Blick scheinen wir es mit einer weiteren Einstellung zu tun zu haben, in der sich die Komposition diagonal in die Tiefe erstreckt: Der Mann auf dem Balkon (im Vordergrund), das Haus auf der gegenüberliegenden Straßenseite (im Mittelgrund) und die Autobahn (im Hintergrund) bilden dabei die unterschiedlichen Aufmerksamkeitsebenen. Doch in dieser Szene macht Andersson etwas Ungewöhnliches: Nach 13 Sekunden wird der Mann in eine Diskussion mit seiner Frau verwickelt, die in jenem fünften Bereich des Offs sitzt, den Noël Burch als das Off »hinter der Kamera« bezeichnet hat.<sup>36</sup> Die Frau ist folglich im Bild nicht zu

36 Vgl. Noël Burch: *NANA, or the Two Kinds of Space*. In: Ders.: *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press 1981, S. 17–31, hier S. 17.

Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

sehen. Doch als sie zu sprechen beginnt, eröffnet ihr Dialog eine weitere, nicht sichtbare Ebene des Raumes im Off. Damit streckt sich der *hörbare* Raum auch in die andere Richtung, als ob die Kamera in der Mitte eines Tunnels stünde.

Für den Zuschauer hat dies zur Folge, dass er den Raum »hinter der Kamera« mental konstruieren muss – oder anders gesagt: dass er den Raum



selbst *imaginieren* muss. Da der Film die Frau nicht per Gegenschuss ins Bild holt und sie den Bildraum auch nicht aus dem Off-Bereich hinter der Kamera betritt, bleibt sie während der gesamten 80 Sekunden dieser Szene in jenem Bereich des Offs, den Burch auch das *imaginäre* Off nennt.<sup>37</sup> Ich würde nun behaupten, dass die Erweiterung des filmischen Raumes – audiovisuell vor der Kamera und auditiv hinter der Kamera – die Tiefeninszenierung verstärkt. Sie reicht von (1) der Frau im Off hinter der Kamera und damit gleichsam hinter unseren Köpfen über (2) den Mann im Vordergrund bis zu (3) den beiden Apartmentfenstern gegenüber und (4) der Autobahn im Hintergrund. Dieses Beispiel ist insofern interessant, als es uns erlaubt, Bordwells ansonsten virtuoson Tiefeninszenierungsanalysen zu ergänzen: Aufgrund seines Schwerpunkts auf das, was tatsächlich vor der Kamera zu *sehen* ist, finden sich bei ihm kaum Analysen dessen, wie die Tonspur und das Off eine Form der Tiefeninszenierung ermöglichen, die sowohl auf der *Wahrnehmung* als auch der *Imagination* des Zuschauers beruht.

Dieses Argument gilt auch für einige von Anderssons Einstellungen mit Spiegeln, die ebenfalls die Tiefeninszenierung erweitern und den Zuschauer kognitiv herausfordern. Ich spreche von jenen komplexen Spiegel-Einstellungen, die Figuren enthalten, die sich nicht im Raum zwischen der Kamera und dem Spiegel befinden (vgl. die Abbildungen auf der folgenden Seite, wo jeweils im Spiegel zwischen den beiden Hauptfiguren eine Figur zu sehen ist, die im Moment der Aufnahme nicht *vor* der Kamera stand). Wie in der oben besprochenen Balkonszene dehnt sie die Tiefe des Raumes auf das Burch'sche Off »hinter der Kamera« aus. Und wiederum bedeutet das: Der Zuschauer muss den Raum mental konstruieren und imaginieren. Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied: Im Gegensatz zur Balkonszene kann der Zuschauer die Figur im Spiegel *sehen* und muss sie zugleich in einem Raum *imaginieren*, der sich hinter der Kamera befindet. Der Filmtheoretiker und Regisseur Pascal Bonitzer hat in einer Diskussion von Diego Velázquez' berühmtem Gemälde *Las Meninas* (1656), an das man in diesem Zusammenhang denken mag, von einem »Zentrifugalschub in der Komposition« gesprochen, die den Betrachter »gleichzeitig innen [im Bild] festhält und nach außen stößt.«<sup>38</sup> Die kognitive Herausforderung an den Zuschauer ist dabei keineswegs gering: In der Szene im Friseursalon beispielsweise muss der Zuschauer auf den Dialog zwischen dem Friseur und seinem fremdenfeind-

37 Zur Unterscheidung zwischen »imaginary off« und »concrete off« vgl. ebd., S. 21–22.

38 Pascal Bonitzer: Dekadrierungen. In: *Montage AV* 2 (2011), S. 93–102, hier S. 94 und 95.



Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER und SONGS FROM THE SECOND FLOOR

lichen Kunden achten, im Blick behalten, was im Spiegel zu sehen ist und gleichzeitig das Off hinter der Kamera mental konstruieren.

Komplexe Spiegel-Einstellungen haben eine lange Geschichte, zuallererst natürlich in der Malerei, aber auch im Film, wo sie nicht erst in einer mittlerweile viel diskutierten Szene in Jewgeni Bauers Stummfilm KOROL PARI-SCHA (1917) ihren Anfang haben und mit zeitgenössischen Kunstfilmen wie Ulla von Brandenburgs SPIEGELLIED (2012) oder Tsai Ming-liangs JOURNEY

TO THE WEST (2014) sicher nicht an ihr Ende gekommen sind.<sup>39</sup> Sie stellen ein faszinierendes Forschungsfeld dar, das ich an anderer Stelle genauer untersuche.<sup>40</sup> Hier dienen sie mir lediglich dazu, mein bereits zuvor gemachtes Argument zu untermauern: Bordwells auf die Bild- und Wahrnehmungsebene beschränkte Tiefeninszenierungsanalysen sollten durch Analysen ergänzt werden, die auch jene imaginären Elemente miteinbeziehen, die der Zuschauer auffüllen muss. Dieser Vorschlag trifft sich im Übrigen sehr gut mit Bordwells eigenen Interessen: Seine kognitive Theorie des narrativen Verstehens betont ja ebenfalls die Ergänzungstätigkeit des Zuschauers – zum Beispiel, wenn der Zuschauer aufgrund narrativer Auslassungen im *syuzhet* Spekulationen darüber anstellen muss, was Teil der *fabula* ist.

### Die verborgene Dimension: Kopräsenz, Apathie und menschliche Einsamkeit

Der vorhergehende Abschnitt hat Argumente für Anderssons Annahme geliefert, seine langen Tiefeninszenierungseinstellungen würden die mentale Zuschauertätigkeit verkomplizieren. Für meine Interpretation seiner Tiefeninszenierungsästhetik wird es nun entscheidend sein, in Anderssons Einstellungen ein wiederkehrendes Motiv zu erkennen: nämlich die *Andeutung* und – häufiger noch – die *Enthüllung* einer zuvor verborgenen Dimension.<sup>41</sup> Dabei zieht eine Person oder Sache, die zuvor verborgen war, plötzlich die Aufmerksamkeit auf sich. Meist schlägt Unsichtbarkeit geradewegs in Sichtbarkeit um – manchmal wird das Unsichtbare aber auch nur derart suggestiv angedeutet, dass der Zuschauer zumindest imaginieren kann, was gemeint ist. Andersson variiert dabei grandios verschiedene Strategien, mit denen er diese verborgene Dimension ins Spiel bringt. Mindestens vier solcher Strategien lassen sich unterscheiden. Ich nenne sie »Verbergen und

39 Die Spiegelszene in Bauers Film wird unter anderem diskutiert in Yuri Tsivian: Portraits, Mirrors, Death: On Some Decadent Clichés in Early Russian Films. In: *Iris* 14–15 (1992), S. 67–83 und Bordwell 2005, S. 77–79.

40 Vgl. Julian Hanich: Reflecting on Reflections: Complex Mirror Shots in Films. In: Martine Beugnet, Allan Cameron, Arild Fetveit (Hg.): *Indefinite Visions*. Edinburgh: Edinburgh University Press (im Druck).

41 Für Bazin besteht ein Unterschied zwischen der *andeutenden* bzw. auf etwas *anspielenden* Montage eines Kuleschow, Eisenstein oder Gance, die der gegebenen Realität etwas hinzufügen, und den die Realität *enthüllenden* Filmen eines Flaherty, Murnau oder von Stroheim. Vgl. Bazin 2009, S. 90ff. Meine Verwendung des Begriffs »Enthüllung« ist eine etwas andere, da es mir nicht um die metaphysische Enthüllung von Welt an sich geht, sondern um konkret zuvor verborgene Dinge in der Diegese.

Erscheinen«, »Verdecken und Offenlegen«, »Verschleiern und Enthüllen« sowie »Suggestieren und Imaginieren«. Wie wir gleich sehen werden, spielen dabei die Tiefeninszenierungen seiner langen tiefenscharfen Einstellungen eine entscheidende Rolle. (Von nun an werde ich immer dann, wenn die Tiefeninszenierung dem Andeuten oder Enthüllen der verborgenen Dimension dient, den Begriff *Szene der verborgenen Tiefe* benutzen und ihn dem Begriff *tiefenscharfe Einstellung* vorziehen).

1. *Verbergen und Erscheinen*: In der wohl häufigsten und am wenigsten anspruchsvollen Strategie verbirgt Andersson Figuren ganz einfach hinter Wänden, Türen oder anderen Requisiten der filmischen Welt und lässt sie dann unerwartet auf der Szene erscheinen. Die Figuren gehören zunächst jenem Bereich des Offs an, den Noël Burch als das sechste Segment des Offs bezeichnet: den Raum hinter dem Set oder einem darin enthaltenen Objekt.<sup>42</sup> Doch dann werden die Figuren mit einem Mal im Bildraum sichtbar und schieben sich somit von der mittelbaren in die unmittelbare Nähe anderer Figuren. In *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* sehen wir die beiden Scherzartikelvertreter Sam und Jonathan, wie sie einem Ladenbesitzer Vampirzähne und Horrormasken andrehen wollen (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). Hinter ihnen ist, wie so oft bei Andersson, eine leicht geöffnete Tür zu erkennen. Irgendwann platzt durch diese Tür aus dem Nebenraum, der sich dabei als der eigentliche Geschäftsraum herausstellt, eine Verkäuferin herein und erkundigt sich bei ihrem Chef nach dem Preis für ein Produkt – bevor sie sich angesichts des maskierten Jonathan erschrocken aufschreiend in den Geschäftsraum zurückzieht.

In *DAS JÜNGSTE GEWITTER* gibt es zwei einander sehr ähnliche Einstellungen mit Männern, die in ihrem Wohnzimmer sitzen (der eine von ihnen spielt auf seiner Tuba) und irgendwann von ihren im Hintergrund aus einem angrenzenden Zimmer erscheinenden Frauen angeraunzt werden. Oder nehmen wir die Szene in einem Teppichgeschäft: Hier ist einer der Mitarbeiter so exakt hinter einem Wandvorsprung verborgen, dass er sich nur leicht nach vorne zu beugen braucht, um im Bild zu erscheinen (siehe die Abbildungen auf Seite 324). Nach dem Motto: In Anderssons Welt kann hinter jeder Wand,

42 Burch schreibt: »A person reaches it by going out a door, going around a street corner, disappearing behind a pillar or behind another person, or performing some similar act.« Vgl. Burch 1981, S. 17. Man kann natürlich darüber streiten, ob Figuren, die hinter Requisiten oder anderen Figuren *im Bildausschnitt* verborgen sind, sich tatsächlich im Off befinden. Für meine Diskussion spielt diese kategoriale Zuordnung letztlich aber keine entscheidende Rolle.



Roy Andersson: EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG

hinter jeder Tür, hinter jedem Baum jemand verborgen sein – und bereitstehen, im Bild zu erscheinen.

2. *Verdecken und Offenlegen*: Die zweite Strategie unterscheidet sich von der ersten nur minimal, aber dennoch auf entscheidende Weise. In Anlehnung an Bordwell nenne ich sie »Verdecken und Enthüllen« (*blocking and revealing*).<sup>43</sup>

43 Vgl. Bordwell 2005, S. 58–64.

Julian Hanich



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

In diesem Fall befinden sich die Figuren nicht hinter einem *Requisit* oder einer *Wand*, sondern werden von einer anderen *Figur* verdeckt. Ihre Anwesenheit wird in dem Moment offengelegt, in dem sich die andere Figur bewegt und damit dem Zuschauer eine neue und unvorhergesehene Perspektive eröffnet. Ein sehr einfaches Beispiel finden wir in der allerersten Einstellung von *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG*: Ein Mann steht in einem Naturkundemuseum vor einem Schaukasten, in dem ein ausgestopfter Vogel zu sehen ist. Als er sich nach vorne beugt, um das Exponat genauer





Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

unter die Lupe zu nehmen, legt er im Hintergrund einen weiteren Museumsbesucher vor einem anderen Ausstellungsstück frei. Oder denken wir an die Krankenhausszene in *DAS JÜNGSTE GEWITTER*. Hier sehen wir eine rothaarige Frau und ihre an Alzheimer erkrankte Mutter im Vordergrund sitzen (siehe die Abbildungen oben). Im Mittelgrund steht eine der vielen Andersson'schen Beobachterfiguren: eine Krankenschwester, die auf die beiden vor ihr sitzenden Frauen blickt. Als sich die Krankenschwester irgendwann nach hinten umdreht, legt die Bewegung ihres Körpers die

Anwesenheit eines alten Mannes offen, der die gesamte Zeit über im Hintergrund gesessen haben muss.

Einen anspruchsvolleren Fall des Verdeckens-und-Offenlegens finden wir in einer Bahnsteigszene in *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). In dieser Plansequenz von beinahe sieben Minuten nutzt Andersson die räumliche Tiefe seiner Bildkomposition, um mit seinen verdeckenden und verdeckten Figuren einen geradezu unheimlichen Effekt zu erzielen. Nach und nach werden hier zwei tote Figuren aus der Vergangenheit offengelegt, die anscheinend die gesamte Szene über im Hintergrund gelauert haben: ein älterer Mann mit stigmataartigen Selbstmordwunden und ein junger, gehängter Russe. Bei der Szene handelt es sich, laut Andersson, um eine Personifikation der Schuld. Doch damit nicht genug: Wenn sich die beiden Toten im Laufe der Szene zu bewegen beginnen, werden darüber hinaus noch weitere Personen im tiefenscharfen Hintergrund offengelegt. Wiederum müssen wir also eine verborgene Dimension konstatieren, von der wir zuvor keine Notiz genommen hatten. Andersson fordert uns dazu auf, beständig Ausschau zu halten. Denn hinter jeder Figur kann eine weitere Figur verdeckt sein.

Warum aber unterscheidet sich das »Verdecken und Offenlegen« in einem zentralen Punkt von der »Verbergen-und-Erscheinen«-Strategie? Während Letztere häufig auch im Theater genutzt wird, bedarf Erstere der perspektivischen Eigenschaften der Kamera. Bordwell nennt überzeugende Gründe dafür, warum die filmische Tiefeninszenierung etwas anderes ist als die Inszenierung auf einer Theaterbühne.<sup>44</sup> Im Theatersaal ist nämlich kein Blickwinkel auf die Bühne identisch. Was die Zuschauer in der ersten Reihe links auf der Bühne zu sehen bekommen, ist möglicherweise kaum sichtbar für die Zuschauer in der hintersten Reihe rechts (und umgekehrt). Eine komplexe Tiefeninszenierung ist daher im Theater nicht möglich – jedenfalls nicht mit dem gleichen Grad an für alle Zuschauer nachvollziehbarer Präzision. Daher muss die Bühnenszenierung mehr in die Breite gehen als in die Tiefe. Im Kino existiert das Problem der unterschiedlichen Blickwinkel nicht, da alle Zuschauer die gleiche Bildkomposition zu sehen bekommen (wenngleich sich natürlich die Größe der Leinwand zwischen den Sitzpositionen im Kino erheblich unterscheiden kann). Die Zuschauer müssen der vorgegebenen Kameraperspektive folgen, die, grob gesprochen, einer umgestoßenen Pyramide gleicht: Nahe an der Kamera ist die Perspektive noch sehr eng; sie öffnet sich jedoch sukzessive, je weiter sich das Objekt von der Kamera entfernt

44 Vgl. Bordwell 2001, S. 40–43, und Bordwell 2005, S. 62–63.



## Komplexe Tiefeninszenierungen



Roy Andersson: SONGS FROM THE SECOND FLOOR

befindet. Auch wenn manche Filmkritiker die »Verbergen-und-Offenlegen«-Strategie möglicherweise als theatralisch abtun mögen, ist sie – im Gegenteil – ein sehr filmisches Mittel: Es sind gerade die optischen Eigenschaften der Kamera, die ein präzises »Verdecken und Offenlegen« erlauben. (Übrigens gibt Andersson zu Protokoll, dass er am Theater kein Interesse habe).<sup>45</sup>

45 Andersson sagt: »I must say that theatre is not my cup of tea, so to speak.« Vgl. Vishnevetsky 2009.

Julian Hanich

3. *Verschleiern und Enthüllen*: Eine dritte Strategie, mit der Andersson die verborgene Dimension ins Spiel bringt, setzt auf die Unachtsamkeit des Zuschauers, der wichtige Details übersieht. In diesem Fall ist die verborgene Dimension sozusagen voll sichtbar, scheint aber durch eine Fülle an anderen Details »verschleiert«. Unachtsam, wie wir als Zuschauer oft sind, nehmen wir das entscheidende Objekt oder Ereignis nicht wahr. Erst wenn dieses »enthüllt« und dadurch offensichtlicher wird, erkennen wir, was wir zuvor übersehen haben. Ähnlich wie »Der stibitzte Brief« in Edgar Allan Poes gleichnamiger Kurzgeschichte ist das Objekt des Interesses sichtbar in



Roy Andersson:  
SONGS FROM THE SECOND  
FLOOR

Anderssons tiefenscharfen Plansequenzen, doch aus verschiedenerlei Gründen bleiben wir ihm gegenüber mit offenen Augen blind.

Nehmen wir eine Szene aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*, in der eine Reihe wichtiger Vertreter aus der Welt der Wirtschaft und der Politik zusammenkommen (siehe die Abbildungen auf der vorherigen Seite). In einer jener typischen Andersson'schen Kompositionen, die im Bild eine Art Dreieck entstehen lassen, sehen wir eine Gruppe von etwa 25 Leuten an einem langen Konferenztisch sitzen und über die Finanzkrise diskutieren. Dabei wird eine Kristallkugel von einer Person zur nächsten gereicht. Ich gehe davon aus, dass die meisten Zuschauer erst am Schluss vollständig durchdringen, worum es in dieser Szene geht. Doch mit etwas genauerem Blick könnte der Zuschauer sehr bald eine scheinbar verborgene Dimension erkennen, denn der Schlüssel zum Verständnis dieser Szene – ihre entscheidende Figur – ist nur teilweise verdeckt. Die Einstellung wird verständlicher, sobald Andersson gleichsam den Schleier über dieser sarkastischen Szene lüftet und das entscheidende Element deutlicher erkennbar wird. Als nämlich beinahe alle Personen aufstehen, ans Fenster auf der linken Bildseite eilen und nur die entscheidende Figur sitzenbleibt, wird klar: Eine als »Zigeunerin« codierte Frau hatte ihre Kristallkugel herumgereicht, damit die Entscheidungsträger aus Wirtschaft und Politik darin die Zukunft lesen – und somit zur hoffentlich richtigen Entscheidung kommen. Wir haben es hier also wiederum mit der Enthüllung von etwas Unerwartetem zu tun. Nur überrascht uns Andersson in diesem Fall, indem er unsere Unfähigkeit offenlegt, sein komplexes Bild zu entziffern. Szenen dieser Art enthalten daher geradezu einen Wahrnehmungsimperativ: »Lasst euch nicht hinters Licht führen und schaut beim nächsten Mal genauer hin!« Wie die Männer aus der Welt der Wirtschaft und der Politik, die bewundernd aber verständnislos in die Kristallkugel starren, sind viele Zuschauer möglicherweise zu sehr damit beschäftigt, den Dialogen zu lauschen, die Bildkomposition zu bewundern, den Blick-, Zeige- und Bewegungsrichtungen im Bild zu folgen etc., um die Szene zu durchdringen.

4. *Suggestieren und Imaginieren*: Die letzte Strategie, dem Zuschauer eine verborgene Dimension im Bild nahezubringen, beruht auf dem *suggestiven* Gebrauch des Offs. Dabei bleibt die verborgene Dimension unsichtbar und hängt folglich von der visuellen und auditiven Imagination des Zuschauers ab. Dabei nützt Andersson sehr unterschiedliche Mittel, um etwas im Off anzudeuten, das der Zuschauer zwar nicht zu sehen bekommt, das er aber imaginierend auffüllen muss. Eine Möglichkeit sind Dialoge wie in der oben beschriebenen Balkonszene, in der die sprechende Frau durchweg im Off verborgen bleibt – was den Zuschauer dazu drängt, sich die Frau in irgend-

einer Weise vorzustellen. In anderen Fällen arbeitet Andersson mit Teichoskopien (Mauerschauen): Eine Figur *beschreibt*, was im Off in diesem Moment zu sehen wäre, aber ungezeigt bleibt.<sup>46</sup> In der zuvor erwähnten Szene mit dem Treffen der Entscheidungsträger aus Wirtschaft und Politik steht eine Figur namens Dr. Wendt plötzlich auf, blickt aus dem Fenster und behauptet, das Haus gegenüber würde sich bewegen. Als ihn der verdutzte Vorsitzende fragt, wovon er da spreche, wiederholt er seine Beobachtung und deutet mit dem Finger auf das Haus auf der anderen Straßenseite. Nun stehen auch seine Kollegen auf und schauen aus dem Fenster. Sie bestätigen, dass sich das Haus gegenüber tatsächlich bewege. Selbstverständlich enthüllt Andersson dabei nicht, was die Figuren sehen, sondern verbleibt mit seiner tiefenscharfen Plansequenz im Konferenzsaal. Somit bringt er sein Publikum dazu, das wankende Haus mental zu visualisieren.

In einem anderen Fall deutet Andersson das Off durch *suggestive Handlungen* an. In einer häuslichen Szene am Ende von *DAS JÜNGSTE GEWITTER* sehen wir im Vordergrund eine Frau auf der rechten Seite des Bildes in einer Badewanne liegen, während im Hintergrund ihr Ehemann durch einen Türrahmen beim Ankleiden zu beobachten ist (siehe die Abbildungen auf der folgenden Seite). Irgendwann scheint der Mann etwas außerhalb des im Hintergrund erkennbaren Wohnzimmerfensters zu bemerken, denn er geht zum Fenster und schaut hoch gen Himmel. Wiederum enthüllt Andersson nicht, was der Mann dort zu sehen bekommt, sondern lädt den Zuschauer durch die Bewegung und Körperhaltung des Mannes dazu ein, imaginierend über das Objekt oder Ereignis zu spekulieren, das im Off verbleibt. In diesem Fall erstreckt sich die filmische Tiefeninszenierung weiter in die Tiefe, als es die Bildkomposition erlaubt. Doch um die Komposition zu »vertiefen«, müssen wir selbst aktiv werden, indem wir das Objekt oder Ereignis durch unsere Imaginationstätigkeit auffüllen (etwas später, am Ende des Films, wird sich das zu imaginierende Objekt letztlich als eine Fliegerstaffel herausstellen).

Wie die Diskussion der verborgenen Dimension gezeigt hat, müssen wir in Anderssons Filmen auf der Hut sein: Irgendjemand oder irgendetwas könnte irgendwo im Off anwesend sein – verborgen durch eine Wand, eine Tür, einen Baum, verdeckt durch eine andere Person oder eine Gruppe Herumstehender. Zugleich ist das Andersson'sche Universum voll mit Figuren,

46 Zum Begriff der Teichoskopie im Film und den Gebrauch der Sprache zur Evokation mentaler Visualisierungen vgl. Julian Hanich: *Suggestive Verbalisierungen. Wenn Sprache die Imagination des Zuschauers weckt*. In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg: Schüren 2014, 153–184.



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

die *sichtbar* im Bild warten oder im Hintergrund herumlungern, einfach nur passiv zugegen sind oder gar voyeuristisch gaffen. All diese Figuren haben entweder das Geschehen direkt sichtbar vor sich oder sie stehen quasi um die Ecke, von wo sie jederzeit eingreifen könnten. Doch aus verschiedenen Gründen bleiben sie passiv und apathisch. Wie sollen wir das interpretieren? Anderssons Szenen mit verborgener Tiefe sind sicherlich nicht auf eine einzelne Funktion festzulegen. Bevor ich darlege, was mir als die schlüssigste

Interpretation erscheint, möchte ich daher zunächst drei weitere Funktionen nennen, wobei meine Liste keinen Vollständigkeitsanspruch erhebt.

*Die Komik-Funktion:* Anderssons Szenen mit verborgener Tiefe können häufig schlichtweg komisch wirken. Dabei sind es vor allem seine Werbeclips, die häufig mit einem Gag enden, der mit einer verborgenen Dimension spielt. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: In einem berühmt gewordenen Ketchup-Werbefilm sehen wir einen Familienvater im Vordergrund an einem Küchentisch beim Abendessen sitzen.<sup>47</sup> Im Mittelgrund steht seine Frau, die dem Mann den Rücken zuwendet. Sie verfolgt eine Sendung, die auf dem Fernsehbildschirm im nebenan liegenden Wohnzimmer zu sehen ist, aber für den Zuschauer verborgen bleibt (vermutlich um nicht vom Geschehen abzulenken). Im Hintergrund, kompositorisch zwischen Türrahmen und Vater eingeklemmt, sehen wir den Sohn, der ebenfalls auf den Fernseher blickt. Nachdem sich der Vater darüber beschwert hat, dass das neue Ketchup ohne Zucker sei, entwickelt sich ein trockener, griesgrämiger Dialog zwischen dem Mann und seiner Frau. Der Sohn starrt unterdessen stoisch und stumm auf den Fernseher. Als der Vater behauptet, er habe sein gesamtes Leben das gleiche Ketchup benutzt, er würde schon wissen, worin der Unterschied liege, schaltet sich der Sohn völlig unerwartet mit dem trockenen Kommentar »Nee« in das Gespräch ein. Seinen schlecht gelaunten Vater zurechtweisend macht er diesen noch mehr zum Idioten. Nun mag dieser Clip nicht zu den komplexesten unter Anderssons Werbefilmen gehören. Doch er ist insofern typisch, als er den Zuschauer zunächst auffordert, den Vorder-, Mittel- und Hintergrund abzutasten und dann alle drei potenziellen Aufmerksamkeitszentren im Blick zu behalten. Während der Dialogpassage wird die Aufmerksamkeit höchstwahrscheinlich zwischen Vater und Mutter hin- und herspringen. Zumindest erfahrene Andersson-Zuschauer werden jedoch auch ein Auge auf den Hintergrund werfen. Denn: Wie wir bereits wissen, kann man bei Andersson nie sicher sein, ob die Tiefe des Raumes nicht doch irgendwann aktiviert wird. Während der Hintergrund manchmal nur passiv bleibt, wird er häufig genug durch eine plötzliche komische Wendung als bedeutsam enthüllt.

*Die Ausdrucksfunktion:* Ein weiteres Konzept Bordwells aufgreifend, behaupte ich, dass Anderssons Stil gelegentlich auch die Gefühle oder Stimmungen seiner Figuren ausdrückt.<sup>48</sup> In der dritten Szene von *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* können wir zwei Männer in einem Bürokorridor bei

47 Vgl. URL: <http://youtu.be/6jg4VTW3y9Y?t=5m22s> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

48 Zur expressiven Funktion des Filmstils vgl. Bordwell 2005, S. 34.



### Komplexe Tiefeninszenierungen

einem beschämenden Schauspiel beobachten (siehe die Abbildungen unten). Der erste Mann, offenbar der Vorgesetzte, steht mit dem Rücken zur Kamera; der zweite Mann, gerade gefeuert, kniet vor ihm und fleht ihn an. Währenddessen blicken diverse Kollegen durch ihre leicht geöffneten Bürotüren und verfolgen das Geschehen. Am Anfang der Szene ist das Ende des Korridors – und damit die Tiefe des Raumes – durch die beiden Männer im Vordergrund verdeckt. Erst als sich der Vorgesetzte zur Seite bewegt, können wir



Roy Andersson: SONGS FROM THE SECOND FLOOR



den Flur in seiner ganzen Länge erkennen. Gerade die Tatsache, dass Andersson seine tiefenscharfe Plansequenz in die zunächst verborgene Tiefe des Raumes hinein inszeniert, macht diese Szene besonders schwer erträglich. Anderssons Inszenierung erlaubt es dem Zuschauer, mit beiden Männern zu empathisieren – was auch den Vorgesetzten beinhaltet, der seinen untergebenen Kollegen feuern musste und in der allerersten Szene des Films von *seinem* Vorgesetzten gedemütigt worden war: Er möchte so schnell wie möglich aus dieser peinlichen Situation entkommen, muss aber den gesamten Weg bis zum Ende des Gangs zurücklegen. Das Vergehen der Zeit ist in diesem Fall entscheidend: Hätte Andersson die Szene durch Schnitte in mehrere Einstellungen zerlegt, wäre es ihm unmöglich gewesen, die subjektive Erfahrung gedehnter Zeit der beiden Männer auszudrücken und sie damit dem Zuschauer begreifbar werden zu lassen.

*Die Symbolfunktion:* Anderssons Szenen der verborgenen Tiefe funktionieren zudem auf einer symbolischen Ebene.<sup>49</sup> Denken wir an die vierte Szene aus *SONGS FROM THE SECOND FLOOR*: Hier steht ein Migrant vor der geschlossenen Bürotür einer anonymen schwedischen Behörde. Er klopft an die Tür und öffnet sie zögerlich. Dabei enthüllt er eine Gruppe von Angestellten, die im Inneren des Büros fotografiert werden. Als der Migrant fragt, ob ein gewisser Allan Svensson zu sprechen sei, schütteln die Angestellten zunächst die Köpfe, bevor ihn ein glatzköpfiger Mann unhöflich verscheucht. Die symbolische Bedeutung liegt auf der Hand: Für Migranten bleibt Schweden eine verschlossene Gesellschaft – Betreten für Unbefugte verboten. Auch wenn es für sie eine »Tiefe« zu enthüllen und sogar zu durchdringen gäbe, können Außenseiter nur einen Blick davon erhaschen, bevor sie ein für allemal ausgeschlossen werden (und tatsächlich wird der Migrant in der darauffolgenden Szene vor dem Behördengebäude brutal verprügelt, während zahlreiche Passanten untätig im Hintergrund verharren). Die symbolische Funktion dieses »Verbergen-und-Enthüllen«-Stils spielt auch eine entscheidende Rolle in Anderssons politisch-historischem Programm. In *DAS JÜNGSTE GEWITTER* legt der gescheiterte Versuch eines Bauarbeiters, in einer großbürgerlichen Familie den berühmten Tischtuchtrick vorzuführen, zwei auf einem langen Holztisch eingravierte Hakenkreuze frei (siehe die folgenden Abbildungen).<sup>50</sup> Andersson

49 Vgl. ebd., S. 34.

50 Eine ähnliche Szene findet sich bereits in Kurt Hoffmanns Komödie *DAS SPUKSCHLOSS IM SPESSART* (1960). Vgl. hierzu Tobias Ebbrecht: Kalkulierte Fehlleistungen – Erinnerungsspuren an den Nationalsozialismus in Kurt Hoffmanns Spessart-Filmen. In: Chris Wahl/DIF (Hg.): *Der Mann mit der leichten Hand – Kurt Hoffmann und seine Filme*. München: belleville 2010, S. 97–111.

## Komplexe Tiefeninszenierungen



Roy Andersson: DAS JÜNGSTE GEWITTER

entblößt so die uneingestandene Verwicklung der schwedischen Bourgeoisie mit den Nazis.<sup>51</sup> Versteckte Spuren dieses verdrängten Vermächtnisses können offenbar an vielen unerwarteten Orten gefunden werden.

51 Eine detailliertere Auseinandersetzung mit Anderssons politischer Agenda findet sich in Brunow 2010.

*Die Zuschaueraktivierungsfunktion:* Darüber hinaus können Szenen der verborgenen Tiefe noch eine vierte Funktion haben, die für mich die bedeutendste ist. Sie erlauben es Andersson nämlich, eine existenzielle Kritik unserer modernen Lebenswelt zu äußern und sie mit dem Versuch zu kombinieren, den Zuschauer stärker in die Betrachtung des Films zu verwickeln – um somit diese Krankheit der Moderne zu bekämpfen. Erinnern wir uns daran, dass die Figuren in Anderssons Welt selten unbeobachtet bleiben. Diese Überwachung zeitigt jedoch keinen positiven Effekt. Viele Figuren erleiden Nervenzusammenbrüche oder fangen zu weinen an: ob ein Mann in einem Teppichgeschäft, eine Frau in einem Park oder ein Mann mit Blumen, der von seiner Liebsten zurückgewiesen wird. Keiner scheint Anteil an ihrem Ungemach zu nehmen, zumindest aber greift keiner ein und nimmt sich ihrer an. Ziemlich desillusioniert betont Andersson, die Menschen müssten heutzutage rücksichtslos und unaufmerksam vorgehen, um im Leben voranzukommen: Man hat keine Zeit, sich der Sorgen anderer anzunehmen.<sup>52</sup>

Obwohl der Mensch immer von Anderen umgeben zu sein scheint, bleibt er existenziell einsam; obwohl er immer unter direkter oder indirekter Beobachtung steht, kümmert sich niemand um ihn. Und genauso wenig schert er sich um das Schicksal der Anderen. In den Produktionsnotizen zu *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* leistet Andersson dieser Interpretation Vorschub: »In unserem täglichen Leben denken wir selten über Räume und den Raum um uns herum nach, ob wir beobachten oder beobachtet werden – so beschäftigt sind wir mit unseren alltäglichen Aufgaben und Gedanken.«<sup>53</sup> Es gibt nur wenige Szenen, in denen sich die Figuren in den Arm nehmen, Hilfe anbieten oder einander trösten – als ob uns Andersson zeigen wollte, dass wir in unserer modernen Lebenswelt immer gemeinsam einsam sind. Motivisch wird diese Interpretation durch Anderssons Tendenz gestützt, seine einsamen Figuren häufig in jenen Räumen zu platzieren, die Marc Augé als *Nicht-Orte* bezeichnet hat: Übergangsorte der Mobilität, Anonymität und Funktionalität wie Bürokorridore, Krankenhäuser, Bahnhöfe, Taxis, U-Bahnen, Flughafenterminals oder Bars.<sup>54</sup> Mit dieser zunächst pes-

52 Vgl. den Audiokommentar auf der DVD von *YOU, THE LIVING*. Auf der offiziellen Webseite von *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM ZWEIG* findet sich ein Interview mit Andersson, in dem er diese Aussage wiederholt: »Heutzutage muss man zuerst an sich selbst denken und seinen eigenen Gewinn maximieren, indem man andere übervorteilt. Ich will gar nicht über die schrecklichen Folgen dieses Verhaltens nachdenken. Es ist eine Katastrophe, ein Irrsinn, der den jungen Leuten den Glauben an das Gute austreiben wird.« URL: <http://www.einetaube.de/> [letzter Zugriff am 25.8.2015].

53 Zitiert aus dem offiziellen Presseheft.

54 Vgl. Lommel 2008, S. 231.

simistisch anmutenden Moderne-Diagnose ist Andersson natürlich nicht alleine – sie ist ein vielfach variiertes Merkmal des europäischen Autorenkinos, man denke an die Filme Antonionis oder Hanekes, um nur zwei Namen zu nennen. Stilistisch steht Andersson allerdings weitgehend alleine da. Deshalb stellt sich die Frage: Muss Andersson wirklich auf die starken stilistischen Beschränkungen der tiefenscharfen Plansequenzen mit Tiefeninszenierung zurückgreifen, um diese pessimistische Aussage über die Einsamkeit unserer modernen Lebenswelt zu machen? Braucht er, mit anderen Worten, das komplexe Bild dafür?

Meine Antwort lautet: ja. Denn Andersson erschwert es uns damit, so unaufmerksam, passiv und apathisch zu bleiben wie die Figuren seiner Filme. Wir können uns nie sicher sein, ob nicht irgendetwas innerhalb der Dauer seiner einzelnen Einstellungen enthüllt, entblößt, offengelegt wird. Er fordert uns konsequent auf, seine Bilder nach Spuren von Dingen zu durchsuchen, die es noch zu entdecken gilt. Wie wir gesehen haben, stellt die bildende Kunst Anderssons größte Inspirationsquelle dar – die Kunstform, mit der sich der Film messen soll. Im Gegensatz zu den statischen Bildern der Malerei und der Fotografie arbeiten Anderssons Filme jedoch mit jenem Element, das dem Kino eigentümlich ist: der Zeit. Die zeitliche Dimension des Kinos erlaubt es Andersson, Dinge und Ereignisse erst nach und nach zu enthüllen und Elemente im Bild unerwartet erscheinen zu lassen. Der Zuschauer ist dadurch *freier*, die Einstellung nach eigenem Gutdünken zu verfolgen, aber auch *stärker aufgefordert*, das komplexe Bild mit aktiverer Wahrnehmung als sonst zu durchforsten: mit Blick auf verschleierte oder verdeckte Elemente, sich auf verschiedene Aufmerksamkeitszentren konzentrierend, plötzliche Enthüllungen antizipierend und wachsam bleibend, was minimale Veränderungen im Bild betrifft. Würde Andersson seine Szenen in klassisch-analytischer Weise auflösen – die Montage würde bestimmen, was wichtig ist, es oft in Nahaufnahmen direkt zur Anschauung bringen und Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen nahelegen. In Anderssons Fall ist das anders: Der Zuschauer muss ein Auge haben für »the implicit relations, which the *decoupage* no longer displays on the screen like the pieces of a dismantled engine«<sup>55</sup>, wie es Bazin einst formuliert hat.

Können wir vor dem Hintergrund seiner apathischen Figuren daher nicht den Schluss ziehen, Andersson möchte uns zu einer anderen – einer aufmerksameren – Wahrnehmung einladen? Das Kino erlaubt es uns nicht, einzu-

55 Bazin 1978, S. 80.

Julian Hanich

greifen und das Schicksal der Figuren zu verändern. Doch anders als die apathischen Passanten können wir uns als Zuschauer alert zeigen und versuchen, den Blick geschärft zu halten. Anderssons Ziel scheint es zu sein, uns visuell aufzuklären und in wachsame Beobachter zu verwandeln, die offen für die verborgenen Dimensionen unserer Lebenswelt bleiben. Aus diesem Grund sind für Andersson die komplexen Bilder seiner Szenen verborgener Tiefe tatsächlich unerlässlich.